

## EINLEITUNG

Wulf Arlt

Die erste Anregung der Programmkommission für ein Symposium zum Mittelalter nannte als Gegenstand "verstreute Denkmäler" mehrstimmiger Offiziumskomposition "von der Notre-Dame-Zeit bis zum Ende des Mittelalters". Sie sollten "nicht nur als Exempel mehrstimmiger Sätze analysiert", sondern zugleich "aus dem musikalischen, liturgischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang interpretiert" werden. Der Zusatz zielte - und das wohl durchaus programmatisch - auf zwei Aspekte, an denen Stand und Probleme der musikalischen Mediaevistik in besonderer Weise deutlich werden: zum einen mit dem Stichwort der "Analyse" auf die Kategorien des fachlichen Zugriffs im engsten Sinne, zum anderen mit der "Interpretation" auf die Möglichkeiten einer verantworteten Einordnung des Einzelnen, die über das spezifisch Fachliche hinaus die Funktionen der Musik wie Zusammenhänge mit anderen Erscheinungen jener Zeit einbezieht.

Die Aktualität der Frage nach dem fachlichen Zugriff im engsten Sinne verdeutlicht ein Blick auf Kriterien der Analyse, wie sie im Umgang mit der Musik des Mittelalters geläufig sind. Das gilt in besonderem Maße, wenn auch keineswegs ausschließlich, für die Melodiebildung, und zwar sowohl (1) hinsichtlich der Mehrstimmigkeit, als auch (2) des großen Bestandes einstimmiger Musik.

1. Bezeichnend für den Umgang mit der Mehrstimmigkeit ist bereits die Tatsache, daß Fragen des Zusammenklanges beziehungsweise der Klangfortschreitungen weithin stillschweigend gegenüber der melodischen Komponente in den Vordergrund gerückt werden. Kommt das Melodische zur Sprache, so zumeist auf der Grundlage der fürs Klangliche gewonnenen Ergebnisse, und damit als ein jenen gegenüber sekundärer Aspekt. Die Berufung auf eine entsprechende Konzentration in der Musiklehre des Mittelalters ist trügerisch. Wenn Fragen der Melodiegestaltung in den Schriften zur Mehrstimmigkeit weithin beiseite gelassen beziehungsweise nur mittelbar zur Sprache gebracht wurden, so zunächst aus den besonderen Voraussetzungen wie der Zielsetzung der einschlägigen Texte; dann aber auch, weil es sich dabei offensichtlich um etwas Selbstverständliches handelte, das vor allem durch die Tradition der Einstimmigkeit - sowie gegebenenfalls auch durch eine schriftlose Praxis mehrstimmigen Singens und Spielens - geprägt war. Bezeichnenderweise bleibt es auch dort, wo eine Lehrschrift, wie der sogenannte "Vatikanische Organumtraktat", Fragen der Melodiebildung einbezieht, bei der Zusammenstellung eines Vorrates möglicher Wendungen, deren Kombination und Einordnung in einen größeren Kontext nur indirekt im Exempel der beigelegten Organa verdeutlicht wird. Daß aber im Rückblick (und vor allem dort, wo Beispiele mehrstimmigen Setzens unter der Fragestellung musikalisch-fachlicher Analyse Gegenstand der Untersuchung sind) die zur Entstehungszeit selbstverständlichen Momente der Struktur nicht weniger von Interesse sein sollten als die Aspekte, welche schon damals Gegenstand der Betrachtung und Lehre waren, liegt auf der Hand. Ja man könnte, ausgehend von der Rolle der Einstimmigkeit im Mittelalter, durchaus die - in dieser Betonung zugegebenermaßen provozierende - These formulieren, daß die Frage nach dem melodischen Charakter der neu hinzutretenden beziehungsweise aller Stimmen des mehrstimmigen Satzes für dessen Verständnis mindestens ebenso aufschlußreich, wenn nicht für die Betrachtung sogar vorrangiger sein müßte als die Frage nach der Klanglichkeit. Hinzu kommt, daß ja das Regelwerk der Lehre weithin gleichermaßen für die schriftlich ausgearbeitete wie die aus dem Stegreif realisierte Mehrstimmigkeit galt. Und obschon nicht zu übersehen ist, daß die Schriftlichkeit seit dem 12. und dann vor allem seit dem 13. Jahrhundert besondere Voraussetzungen dafür bot, neue Möglichkeiten im Verhältnis zwischen der klanglichen und der melodischen Komponente zu verwirklichen, bleibt zu fragen, wie es sich wohl in dieser Hinsicht bei der



schriftlosen Tradition verhielt. In jedem Fall aber bietet gerade im Mittelalter die Frage nach der Spannung zwischen der Melodiegestaltung und der Klanglichkeit einen entscheidenden Zugang zu den speziellen Problemen wie den vielfältigen Möglichkeiten der Macharten mehrstimmigen Setzens.

2. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß die oft vernachlässigte Frage nach der Melodiegestaltung die Analyse im Bereich der Mehrstimmigkeit vor besondere Schwierigkeiten führt. Und das schon deswegen, weil es sich ja beim weiten Bereich der aus älteren Zeiten überkommenen wie der im Mittelalter entstandenen Einstimmigkeit nicht viel anders verhält, also auch beim Choral, der – als Unterrichtsgegenstand der Praxis wie im täglichen Brauch – hinsichtlich des Melodischen bis weit über das Mittelalter hinaus die Erfahrung und das Denken prägte. Die lange, zumeist allerdings von der Untersuchung der Mehrstimmigkeit wie der weltlichen Einstimmigkeit getrennte Tradition der Beschäftigung mit dem Choral wie die dabei gewonnenen Ergebnisse können nicht darüber hinweg täuschen, daß gerade hier die analytischen Kategorien der Reflexion und Ergänzung bedürfen. Bezeichnend dafür sind etwa die Probleme einer Bestimmung der "Modalität", die über die wenigen Fragestellungen hinausgeht, welche die Lehre im Ambitus oder im Rezitationsmodell mit seinen verschieden gewichteten Haupttönen und der Nennung bestimmter Anfangs- oder Schlußwendungen bietet – Kriterien, deren Bedeutung und Unentbehrlichkeit außer Frage steht, die aber eben nur einzelne Aspekte erfassen, deren Rolle aus einer umgreifenderen analytischen Auseinandersetzung mit dem "Modus" zu klären ist. Auch hier wird die Betrachtung gerade nach dem fragen müssen, was als selbstverständlich außerhalb des Blickpunktes der Lehre blieb, und vor allem nach Kriterien, die einem Gegenstand gerecht werden, der auf eine lange schriftlose Überlieferung zurückgeht. Das letztere betrifft etwa die Rolle wiederkehrender Wendungen im Rahmen eines Modus und/oder einer Gattung wie über die Grenzen der Gattungen und Modi hinweg. Wieder andere Fragen ergeben sich aus den aufeinander bezogenen Kriterien der "Terzschichtung" und "Gegenklanglichkeit". Empirisch gewonnen und in zunehmendem Maße bei der Analyse der mittelalterlichen Ein- wie Mehrstimmigkeit selbstverständlich gehandhabt, bedürfen sie der kritischen Auseinandersetzung und Differenzierung, etwa hinsichtlich ihres Geltungsbereiches und damit vor allem hinsichtlich der Vermittlung zwischen ihnen und den Eigenheiten der Modi wie dann auch des mehrstimmigen Setzens. Angesichts dessen ist es verständlich, daß grundsätzliche Fragen, wie sie etwa Dominicus Johner in seinem Versuch eines "Beitrages zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges" unter dem Titel 'Wort und Ton im Choral' anging (Leipzig 1940), weitestgehend aus dem Blickfeld der Forschung verschwunden sind. Und doch steht außer Frage, daß die Ergebnisse der überwiegend philologischen Untersuchungen wie analytischer Beobachtungen und Reflexionen zu Teilaspekten wieder in die Grundfrage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache eingebracht werden müssen, sofern die Chorforschung nicht auf die Auseinandersetzung mit dem besonderen Charakter ihres Gegenstandes verzichten will. Ein Gegenstand, bei dem schon von der Entstehung wie Funktion her die Isolierung eines musikalischen Teilmomentes besonders problematisch ist. Daß sich diese Voraussetzungen auf die Abgrenzung wie das Verständnis des mittelalterlichen Chorales im engeren Sinne auswirken, ist nicht erstaunlich. Wie denn die ersten tastenden Versuche einer positiven Bestimmung der musikalischen Eigenheiten des Tropus oder auch einzelne Bereiche des mittelalterlichen Liedes eingestandener- wie uneingestandenermaßen bis heute kaum mehr als vorläufige Hinweise geben konnten.

Legten diese Voraussetzungen vom Repertoire aus eine Öffnung zur Einstimmigkeit hin nahe, so ergab sich aus dem zweiten Aspekt der thematischen Anregung eine Erweiterung der Fragestellung. Sie führte zu den Begriffen "Peripherie" und "Zentrum". Zunächst, weil dieses Begriffspaar seit den Tagen Ludwigs und Handschins dazu herhalten muß, fragmentarische Quellen wie auch Erscheinungen, die sich nicht ohne weiteres einer supponierten Hauptlinie der Entwicklung einfügen lassen, geschichtlich abzulegen. Hinzu kam, daß mit dem Begriffspaar jene merkwürdige Diskrepanz thematisch wurde, die als eine besondere



Hypothek der musikalischen Mediaevistik gelten muß: Einerseits begnügt sie sich weithin und oft programmatisch mit dem Zusammentragen und Aufarbeiten positiver Fakten im engsten Sinne, also mit dem bieder "Philologischen", wobei dann die gelegentlichen Versuche einer weiterreichenden Interpretation eher zurückhaltend, wenn nicht skeptisch beurteilt werden (im übrigen, angesichts der Resultate, oft sicher zu recht). Andererseits wird als Grundlage der Einordnung ein in vielem seit den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts kaum mehr in Frage gestelltes, ja oft geradezu als selbstverständlich erscheinendes stereotypes Geschichtsbild weitergereicht, dessen Grundzüge von einer Reihe schwerwiegender Prämissen bestimmt sind. Sie sind mit Kategorien der Ein- und Zuordnung verbunden, die fast formelhaft wiederkehren und auch das Verhältnis zu anderen Erscheinungen jener Tage betreffen. Dazu gehört etwa - um nur einige Beispiele zu nennen - die Klassifizierung und Einordnung der Musikanschauung beziehungsweise Musiklehre unter den Stichworten "quadriivial" und "trivial", die die je andere Rolle der "artes" im hohen und späten Mittelalter, ihre Wandlungen und die reale Funktion der jeweiligen Lehrschriften in der Regel gar nicht erst in den Blick bekommt. Das betrifft weiter die mit den Gegensatzpaaren "usuell" und "artifizuell" beziehungsweise "Improvisation" und "Komposition" verbundenen Vorstellungen, die das fürs Mittelalter bezeichnende, stete Ineinander von schriftloser und an Schrift gebundener Überlieferung mit seinen Konsequenzen in den Hintergrund treten lassen und immer wieder Fragen und Ansichten ins Spiel bringen, die einem entsprechenden Gegensatz späterer Zeiten verpflichtet sind. Ähnlich verhält es sich mit den Kategorien des "Vokalen" und des "Instrumentalen". Auffallend selten ist weiter eine Differenzierung im Gebrauch des Begriffspaares des "Liturgischen" und des "Weltlichen" beziehungsweise des vorsichtigeren "Außerliturgischen". Dabei ist einzuräumen, daß sich gerade hier eine Abgrenzung an Hand der bis heute zugänglichen zeitgenössischen Quellen in vielen Fällen nur schwer vornehmen läßt - nicht zuletzt auch deswegen, weil die mit diesen Begriffen in der Regel verbundenen Vorstellungen den vielfältigen Übergängen in einem stärker geschlossenen Weltbild nur selten gerecht werden. Und zu diesen kaum mehr grundsätzlich bedachten Weisen der Aufsicht gehört eben auch die Interpretation der Musik des Mittelalters unter dem Aspekt einer kontinuierlichen geschichtlichen "Entwicklung", die sich primär im Bereich der "komponierten" mehrstimmigen Musik vollziehen soll und die die unterschiedlichsten Erscheinungen auch dort in einem folgerichtigen Ablauf unterbringt, wo - wie im Falle der nord- und südfranzösischen Musik des 12. Jahrhunderts - ein Zusammenhang weithin erst noch nachzuweisen wäre. Wie denn das "Rätsel" des Trecento aus solchen Vorstellungen heraus weit erstaunlicher erscheinen muß, als wenn es aus dem steten Ineinander schriftgebundener und (oft nur indirekt greifbarer) schriftloser Tradition in geographischer Schichtung gesehen wird. - Die Grundlinien dieses Geschichtsbildes werden seit den Tagen Friedrich Ludwigs kaum verändert nachgezeichnet. Und dabei wird eben das, was nicht in den Bereichen geschieht, die nach Maßen dieses Ablaufes als "Zentren" der Entwicklung betrachtet werden, beziehungsweise das, was sich dem zeitlichen Ablauf nicht "sinnvoll" einordnen läßt (mit oder ohne distanzierende Hervorhebung) als "peripher" bezeichnet.

Schien somit das Begriffspaar "peripher"- "zentral" in besonderer Weise geeignet, die allgemeine Problematik zur Sprache zu bringen, die sich beim Stand der Musikgeschichtsschreibung hinsichtlich einer verantworteten Einordnung "verstreuter Denkmäler" ergibt, so ist es überdies - und das ebenfalls seit den Tagen Ludwigs - mit jenen anderen Begriffspaaren in vielfältiger Weise verhängt, etwa wenn der Stand des "Komponierten" ein "Zentrum" ausmacht, das "Liturgische" als "im Zentrum stehend" gesehen wird, andererseits aber ein Repertoire der "Peripherie" der liturgischen Funktion lebendiger verbunden scheint usf.

Wie geläufig noch heute die mit diesen Begriffen stillschweigend implizierten Geschichtsvorstellungen sind, verdeutlicht ein Blick auf einige Texte Ludwigs und Handschins, deren Nachwirkungen in der neueren Musikgeschichtsschreibung offen zu Tage liegen. So ist Ludwigs Geschichtsbild entschieden von der Idee eines kontinuierlichen "Fortschritts" im Rahmen einer - gelegentlich emphatisch mit dem Adjektiv "organisch" charakterisierten - "Ent-



wicklung" geprägt, die in "Zentren" vorangetrieben wird: "Pflegestätten" der Musik (und insbesondere der komponierten Mehrstimmigkeit), die sich vor allem durch drei Aspekte als "führend" erweisen: durch "Aktivität" ("rege Tätigkeit"), durch künstlerischen Rang und durch Anregungen, die von ihnen ausgehen. Paradigma dafür ist im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert Paris und der "Musikerkreis" um Perotin, der den von Leonin eingeschlagenen Weg "stürmisch weiter" verfolgte. Damit verbunden ist die Anschauung, daß das Herkömmliche in zunehmendem Maße "veraltet" (Perotin "erkannte", daß "der Magnus liber", dem Ludwig eine "außerordentlich hohe eigene musikalische Bedeutung" zusprach, "der Gefahr des Veraltens zu unterliegen drohte"). Dazu gehört weiter die Vorstellung, daß nur "konservative" Kreise das Herkömmliche pflegen und daß dieses nach der Ausprägung neuer Erscheinungen als "archaisch" erscheint<sup>1</sup>.

Handschin modifizierte im Faktischen wie aus einer persönlichen Vorliebe fürs "Periphere" die Wertungen Ludwigs in vielem. So, wenn er sich in seinen früheren Arbeiten mit den Quellen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts beschäftigte, die nicht dem Repertoire der "an der Spitze der Entwicklung marschierenden Kreise" entsprachen und sie als Ausdruck "anderer Geschmacksrichtungen" mit unterschiedlichen Eigenheiten interpretiert. Sein Bemühen, diesen - von ihm oft mit distanzierender Hervorhebung als "peripher" bezeichneten - Quellen gerecht zu werden, führte ihn gelegentlich sogar zu der Frage, ob die hier vertretene "bescheidenere Richtung nicht als die eigentliche Grundlage der Mehrstimmigkeit im 13. Jahrhundert und zurück bis ins 12. Jahrhundert anzusehen" sei, "der Notre-Dame-Stil dagegen als eine exzessive Sonderausprägung". Doch blieb es bei solchen vereinzelt Fragen. Das von Ludwig entworfene Geschichtsbild wurde in seinen Grundzügen beibehalten und mit ihm die Kategorien der Einordnung, etwa bei der Charakterisierung eines "peripheren" Repertoires im Sinne eines "etwas wählerischen Konservatismus" oder in der von Handschin immer wieder betonten Eigenart der englischen Musik des Mittelalters einerseits als "konservativ" und damit "vom Standpunkt gewisser gleichzeitiger französischer Kreise als veraltet", andererseits mit "Zügen", "die man gerade im Verhältnis zur französischen Entwicklung als die zukunftskräftigeren ansehen muß"<sup>2</sup>.

Wie stark in diesem Geschichtsbild die Vorstellung von einem kontinuierlichen Fortschritt zu höheren Stufen der Entwicklung ist, zeigt sich an der bereits bei Ludwig und Handschin zu beobachtenden Tendenz, "primitivere" oder auch "bescheidenere" Arten der Machart von vornherein einer älteren Stufe zuzuweisen, die dann nur mehr als "archaisches" Moment in einem "retrospektiven" Kreis nachwirkt. So heißt es in einer der aufschlußreichsten neueren Arbeiten zu einer solchen "abseits der musikalischen Zentren" gepflegten "vokalen Praxis" des 14. Jahrhunderts, sie "verwandle sich überhaupt nicht mehr in eine höhere Form" und gehöre ihrer "geschichtlichen Funktion" nach "ganz in die Zeit vor dem 12. Jahrhundert", obschon sie dort nicht nachzuweisen ist<sup>3</sup>.

Andererseits fehlte es nicht an kritischen Stimmen. 1964 forderte Leo Treitler auf dem Salzburger Kongreß, die Vorstellung einer "kontinuierlichen Entwicklung" mit den Begriffen des Zentralen und Peripheren wie des Progressiven und des Konservativen zugunsten einer Betrachtung in den Hintergrund zu rücken, die die einzelnen Traditionen "ausgearbeiteter" wie "einfacher" Stile aus ihren je anderen Voraussetzungen und lokalen Gegebenheiten interpretiert<sup>4</sup>. Und Theodor Göllner rückte bei dieser Gelegenheit mit der Wendung gegen die Interpretation aus "einer einzigen sehr schmalen Entwicklungslinie" und die ihr verbundenen Vorstellungen den Gedanken von der Pariser "Entwicklung" als einer "bewundernswerten Ausnahme" erneut in den Vordergrund<sup>5</sup>.

Hinzu kam, daß die Musikgeschichtsschreibung Begriffe wie "ars nova" und "ars antiqua", aber auch einfach unterschiedliche Positionen der Lehre aus den Voraussetzungen des skizzierten Geschichtsbildes selbstverständlich für eine Interpretation in Anspruch nahm, die im "Willen zum immer Neuen" mit einem Wechsel von alt zu neu ein wesentliches Merkmal einer "Sonderstellung der abendländischen Musik" sah<sup>6</sup>.

Daß ein solcher Ansatz den Zugang zum Selbstverständnis des Mittelalters eher verstellte als erschloß, verdeutlichten schon die in der Musikgeschichtsschreibung zwar gelegentlich



zitierten, aber kaum rezipierten älteren mediaevistischen Arbeiten zum Thema, wie Johannes Spoerls 'Studien zum Problem des mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins' von 1930<sup>7</sup>. Sie hatte Walter Freund 1957 in seinen aufschlußreichen Untersuchungen über 'Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters'<sup>8</sup> erneut in den Vordergrund gerückt. Liegt Freunds Schwerpunkt vor dem 13. Jahrhundert, so konzentrierte sich 1972 die Kölner Mediaevistentagung über "Antiqui und Moderni" auf die Frage nach "Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter"<sup>9</sup>.

Angesichts dieser fachlichen wie fachübergreifenden Voraussetzungen schien es nicht möglich, eine Einordnung einzelner Zeugnisse in einen Zusammenhang musikalischer, liturgischer oder gar kulturgeschichtlicher Art zu versuchen, ohne das Geschichtsbild selber zum Gegenstand der Diskussion zu machen. Um aber andererseits das ganze Spektrum der ursprünglichen Fragestellung beizubehalten und damit die methodische Reflexion an die Sachproblematik selber zu binden, sollte die Diskussion durchgehend von bestimmten Beispielen oder Texten jener Tage ausgehen, die mit der Frage nach "Peripherie" und "Zentrum" verbunden waren und nach Möglichkeit zu Grundfragen führten, die sich heute einer Beschäftigung mit der Musik vor allem des hohen Mittelalters stellen. In diesem Sinne waren die Begriffe "Peripherie" und "Zentrum", wie die Anführungszeichen im Titel andeuten, gleichsam als Vehikel aufgenommen, standen sie mehr mittelbar zur Diskussion und erhielt das Symposium während der Vorbereitung den dann aus Umfangsgründen gekürzten Titelzusatz "zu Geschichtsverständnis und Geschichtlichkeit der Musik des hohen und späten Mittelalters".

Die Offenheit, wenn nicht gar Unverbindlichkeit, die der Titel damit erhielt, entsprach der ungewöhnlichen Gelegenheit zu einem über mehrere Tage sich erstreckenden, neunstündigen Gespräch in einem geschlossenen Kreis. Denn damit schien die Chance zum gemeinsamen Denken und Arbeiten gegeben und damit die Möglichkeit, über die Konfrontation hieb- und stichfest vorgetragener Erträge langer Spezialforschung hinauszugelangen, es nicht beim kritischen Infragestellen beziehungsweise Verteidigen einzelner Thesen wie bei der Konfrontation von Meinungen und Aussagen zu belassen, die ja oft schon durch die Art der Veranstaltung, durch Zeitmangel, das Gefälle faktischer Kenntnisse oder auch dadurch bedingt sind, daß das betreffende Material nicht zur Hand ist. Eine offene Form der weiterführenden wissenschaftlichen Begegnung erschien gerade im Blick auf die skizzierten Probleme einer musikalischen Mediaevistik als ein gangbarer Weg, Impulse zu vermitteln. Impulse, die zugleich der Isolation des einzelnen Wissenschaftlers entgegenwirken können, welche die zunehmende Spezialisierung mit einem Schrifttum dokumentiert, das in der Fülle (gelegentlich geradezu hermetisch) abgesicherter Faktizität oft nur mehr schwer nachzuvollziehen ist. Ganz abgesehen davon, daß die Anregung zu diesem Symposium in eine Zeit fiel, in der das Nachlassen des "Interesses an der Musikgeschichte des Mittelalters" gerade im deutschsprachigen Bereich diskutiert wurde<sup>10</sup>.

Voraussetzung für dieses Ziel war eine Vorbereitung, bei der die Teilnehmer ihre persönlichen Interessen einbringen und sich im Faktischen wie hinsichtlich der Akzente, die sie im Rahmen des Generalthemas setzten, gegenseitig informieren konnten. Dies geschah in einem längeren schriftlichen Gedankenaustausch.

Er ging im März 1973 von einigen Bemerkungen zur Auswahl der Themen aus. In ihnen wurden zunächst vier allgemeine Gründe für die Wahl des Rahmenthemas genannt:

1. weil die Frage nach der Schichtung und Bedeutung des "Peripheren" im Blick auf die Vielfalt der Erscheinungen in der Musik des hohen und späten Mittelalters bisher nur ansatzweise beziehungsweise allein für vereinzelte Quellen und Bereiche gestellt wurde;
2. weil die zahlreichen in den letzten 15 Jahren neu aufgefundenen beziehungsweise neu in den Blickpunkt gerückten Quellen und Fragmente nur zum kleinen Teil zu einer Überprüfung des Gesamtbildes der Musik des Mittelalters unter den Aspekten kompositionstechnischer, funktionaler (liturgische Bindung etc.) oder auch geographischer Schichten führten;
3. weil die Frage nach "Peripherie und Zentrum" noch kaum mit derjenigen nach dem "Verhältnis zur Geschichte" verbunden wurde, wie es in der Musikanschauung beziehungsweise



Musiklehre des Mittelalters greifbar ist - ganz abgesehen davon, daß hinsichtlich dieser Frage auch in der Musikanschauung und -lehre selber noch zahlreiche Fragen offen sind; 4. weil dieses Thema notwendigerweise und ganz konkret auf die in der Musikgeschichtsschreibung oft vernachlässigten Zusammenhänge der Musik mit anderen Erscheinungen jener Zeit führt (etwa der Liturgie, der allgemeinen Geschichte oder auch der Dichtung).

Ergänzend war eine Reihe denkbarer Fragestellungen aufgeführt:

- Was charakterisiert die "Peripherie" gegenüber dem "Zentrum"?
  - Was sind die Ursachen für Neuerungen?
  - Wie verhält sich das Neue gegenüber der Tradition?
  - Wie wird das Neue im Musikschrifttum gesehen? Etwa
    - als rein technisch-stilistische Alternative zum Vorhandenen ohne historische Beurteilung,
    - als Schritt vom Vorläufigen zum immer noch Vorläufigen,
    - als Fortschritt gegenüber Unvollkommenem,
    - als Erreichen von Endgültigem,
    - als Übertretung von Regeln und Normen,
    - als Destruktion des bereits als endgültig Erachteten?
  - Inwiefern sind dabei Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit voneinander unterschieden?
- Schließlich nannte das Papier als mögliche Ausgangspunkte der Diskussion:
- die verschiedenen Fassungen und Aufzeichnungen eines Stückes, wie des 'Crucifixum in carne', des 'Beata viscera' etc.;
  - eine Quelle, die Peripherie und Zentrum spiegelt, etwa Las Huelgas, Sankt Gallen 383 oder Engelberg 314 etc.;
  - bestimmte Aussagen der Musiklehre, wie im 13. Jahrhundert die Feststellung des Anonymus 4 über die fortlaufenden "Verbesserungen" der Notation oder die Aussagen zum Begriff der "ars nova" am Anfang des 14. Jahrhunderts.

Der weitere Gedankenaustausch betraf in erster Linie die einzelnen Themen. Er wurde im März 1974 durch den Versand einer "Sammlung und Disposition ausgewählter Fragen und Aspekte zum Thema 'Peripherie' und 'Zentrum'" ergänzt, die Fritz Reckow noch vor der eigentlichen Einladung im Anschluß an Basler Gespräche mit Max Haas und dem Einladenden formuliert hatte. Sie waren als Anregungen zum Gespräch gedacht und gingen - als Versuch einer Vermittlung zwischen den unterschiedlichen Fragestellungen des Themas - von zwei Momenten aus: einerseits von Fragen, die sich aus einem Vergleich unterschiedlicher Fassungen eines Stückes beziehungsweise zweier sinnvoll miteinander in Beziehung zu setzenden Bearbeitungen des gleichen Materials ergeben, andererseits von Kriterien, die das Musikschrifttum zur thematischen Interpretation beiträgt. - Die Aspekte der Lehre betrafen die gattungsmäßige wie die lokale und interessenmäßige Zuständigkeit der Schrift beziehungsweise des Autors hinsichtlich einer bestimmten Praxis, weiter die Ausrichtung der Lehre nach Stoffwahl und -akzentuierung wie Darstellung, dann methodische Schwierigkeiten beim Schreiben über Mehrstimmigkeit (wie "Komplizierung der Terminologie seit Ausbau der Mehrstimmigkeit", ein "stärkerer Sachwandel als beim Choral" und die "beginnende Spannung zwischen Regelsystem/Normenkanon und individueller verändernder Einzelleistung") und schließlich die Frage nach dem Geschichtsverständnis ("Verhältnis zu Neuerungen; Stellenwert, Rang des Alten, Traditionellen; Konflikte zwischen alt und neu") - mit dem Spektrum der Möglichkeiten einer Sicht des Neuen, wie es ins Papier vom März 1973 übernommen worden war. Die Fragen zu gleichen Fassungen begannen mit methodischen Hinweisen zu den betroffenen Aspekten wie Graden der Verschiedenheit. Es folgten Stichworte zu Eigenheiten der schriftgebundenen musikalischen Produktion des hohen Mittelalters, einerseits als Konsequenz der zunehmenden Aufzeichnungen und andererseits als Hinweise auf ein neues Verständnis des Komponierten, das dann für die Rezeption, Beurteilung und Behandlung des Überkommenen relevant wurde.

Der Tendenz zu einem neuen Verständnis des Komponierten entsprächen etwa folgende Punkte:



"Schaffen von 'Werken' (statt von Bearbeitungen ad hoc), Ausbildung von spezifisch mehrstimmigen Gattungen (und Gattungsstilen), Aspekt kompositorischer Endgültigkeit, technischer Ausgefeiltheit: neues Verhältnis von kompositorischer 'Dichte' (Konzentration, Verflechtung) und 'Fülle' (Häufung, Abwechslung)."

In einem letzten Abschnitt schließlich waren Fragen und Kriterien zusammengestellt, die - aus der Anwendung wie in Ergänzung der skizzierten Aspekte - für die Differenzierung zwischen einem "Zentrum" und der "Peripherie" fruchtbar sein könnten.

#### "Zentrum:

mehr Aufgaben, mehr Aufwand, mehr praktische Möglichkeiten für Aufführung etc.,  
mehr Erwartungen, gebildete Interessenten,  
mehr Vergleichsmöglichkeit, mehr 'Konkurrenz', breiteres Repertoire, Chancen für Ausbildung von 'Stil',  
mehr schriftliche Aufzeichnungen mit Folge des Bewahrens, Auseinandersetzung mit Älterem, Vergleiche etc., mehr 'Bewußtheit' beim Komponieren,  
mehr Nachwuchs, Schulen, Förderung Begabter etc.,  
Entwicklung gewisser Normen (Vorbilder, Vergleichsmaßstäbe),  
künstlerische Qualität als optimale Erfüllung der Normen unter gleichzeitiger Überwindung (mehr 'Erfindungen'),  
Normen-Hintergrund gibt Sicherheit, regt an zu Experimenten, erhöht qualitative Ansprüche, bietet Maßstab auch zur Beurteilung des Vollkommenen, Besonderen,  
Möglichkeit der Nachahmung von Gelungenem, Analyse,  
deshalb: mehr Kontinuität, bewußte Veränderung und Verbesserung, Einordnen von 'Einfällen' und 'Erfindungen' in die sichere Tradition.

#### Peripherie:

eher punktuelle Rezeption, isolierte Versuche,  
weniger 'Hintergrund' an tragender Tradition, deshalb weniger Kontinuität, weniger Normen, weniger 'Stil' als Einzelleistungen, 'Sprünge', Neubildung ad hoc statt kritischer Verbesserung, skurrile Einfälle statt bewußte Auseinandersetzung mit Gelungenem, Solidem etc.,  
Arbeiten weniger nach Vorbild als nach ('blinder') Gewohnheit oder abstrakter Regel,  
Anreiz der Konkurrenz fehlt, deren Leistung rational analysiert und beurteilt würde."

Die Papiere, die unter den Teilnehmern kursierten, waren nach Art und Umfang sehr unterschiedlich. Teils boten sie vor allem Fragen, Thesen und Materialien, teils auch eingehende Begründungen und analytische Beobachtungen. Ihr Inhalt wurde jeweils zu Beginn der betreffenden Diskussion im Blick auf die Zuhörer vom Verfasser kurz vorgestellt.

#### Anmerkungen

- 1 Material dazu bieten etwa die folgenden drei Texte von Fr. Ludwig, denen auch die Zitate entnommen sind: Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314, in: *KmJb* 21, 1908, S. 48-61; Perotinus Magnus, in: *AfMw* III, 1921, S. 361-370; Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: G. Adler (ed.), *Handbuch der Musikgeschichte* II, Berlin <sup>2</sup>1930, S. 157-295. Zur "organischen Entwicklung" im Engelberger Aufsatz (S. 59): "Die organische Entwicklung der Conductus-Komposition war schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts abgestorben." - Ergänzend sei auf einen früheren Aufsatz zur entsprechenden Interpretation einer anderen Zeit verwiesen: Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, in: *SIMG* IV, 1902/03, S. 16-54.
- 2 Die Zitate von J. Handschin, die sich recht beliebig um entsprechende erweitern lassen (etwa durch den Aufsatz: Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter,



- in: ZfMw X, 1927/28, vor allem S. 540 f. und 556-558), sind den folgenden Texten entnommen: Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, in: SJBmw I, 1924, S. 56-75; Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris B.N. lat. 15129, in: KmJb 25, 1930, S. 60-76; das Zitat zur englischen Musik aus einer Rezension in: ZfMw 14, 1931/32, S. 54.
- 3 Das Zitat bei Th. Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961, S. 146 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte VI), mit der Fortsetzung: "Die[se] vokale Praxis hatte zur Zeit der Niederschrift ihre geschichtliche Wirkung schon längst hinter sich und war nur noch in bestimmten Gegenden und Schichten lebendig. Die aus ihr hervorgegangene Mehrstimmigkeit war inzwischen weiter gewachsen und stellte, als endlich die Niederschrift der älteren Praxis erfolgte, eine hochentwickelte Kunst dar." Nur konnte eben Göllner durchaus vermerken: "Daß es sich um eine Musik handelt, die vor 1100 verbreitet gewesen sein muß, wird von der Forschung allgemein angenommen" (ebd., Anm. 50).
  - 4 Kgr.-Ber. Salzburg 1964, Bd. II, Kassel 1966, S. 72.
  - 5 Ebd., S. 75.
  - 6 Die Zitate (das erste in Anlehnung an W. Wiora) bei K. von Fischer und H. H. Eggebrecht in den beiden Papieren zum Thema: Der Begriff des "Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart, in: Kgr.-Ber. New York 1961, Bd. I, Kassel 1961, S. 184 bzw. 196.
  - 7 Das Alte und das Neue im Mittelalter, in: Historisches Jahrbuch 50, 1930, S. 297-341 und 498-524.
  - 8 Als: Neue Münsterische Beiträge zur Geschichtsforschung IV, Graz 1957.
  - 9 Vgl. den 1974 erschienenen Bd. IX der Miscellanea Mediaevalia mit dem Titel 'Antiqui und Moderni' sowie die erst nach dem Berliner Kongreß veröffentlichte Arbeit von E. Gössmann, Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung, München 1974 (Münchner Universitätschriften, N. F. 23).
  - 10 So in drei Beiträgen in NZM 134, 1973: R. Brinkmann, Schwierigkeiten mit dem Mittelalter, S. 202 f.; H. H. Eggebrecht, Über das gegenwärtige Interesse an der Musikgeschichte des Mittelalters, S. 204-211; J. Stenzl, Einige Randbemerkungen zu H. H. Eggebrechts "Über das gegenwärtige Interesse ...", S. 428 f.

## II

### ASPEKTE DES ANALYTISCHEN ANSATZES UND DES ÜBERLIEFERUNGSBEFUNDES

Die Papiere von Arlt und Treitler wurden zu einem ersten Bereich der Diskussion zusammengefaßt, da sie sich in der Exposition beziehungsweise Reflexion analytischer Fragen berührten. Mit dem 'Crucifixum in carne' zu beginnen, lag nahe, weil damit die Diskussion zunächst auf ein bestimmtes Stück konzentriert wurde. Aus dem Gesprächsverlauf ergab sich eine Dreiteilung der Diskussion:

1. Zur Einordnung und Interpretation des 'Crucifixum in carne',
2. zur Interpretation des Überlieferungsbefundes vormodaler Ein- und Mehrstimmigkeit und
3. zu den Konsequenzen, die sich aus der Zusammenfassung des im einzelnen wie im allgemeinen zur Sprache Gebrachten ergaben.